Waldemar Okoń
Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego

EUGENIUSZ GEPPERT I KAMP

Każdy tekst o kampie musi być kampowy.
Patrick Mauriès

Czytając opublikowane w r. 1968 przez Wydawnictwo Literackie wspomnienia Eugeniusza Gepperta *Moja droga*[1], łatwo jest dojść do wniosku, że autor tej książki był, pomimo wielu przeciwności, jakie go spotkały, człowiekiem szczęśliwym i w pewnym sensie spełnionym, a na pewno w dużej mierze pogodzonym z przemianami artystycznymi, społecznymi i politycznymi, jakie dane mu było przez blisko 90 lat swego długiego życia obserwować. Urodzony, jak to określał, „w niewoli i okuty w powiciu", spotkał na swej drodze wielu wybitnych twórców z Jackiem Malczewskim na czele, a dwie wojny światowe przeżył w miarę bezboleśnie — pierwszą jako obywatel austriacki na zesłaniu w Rosji w Orenburgu, drugą w Krakowie, prowadząc m.in. Kawiarnię Plastyków i unikając szczęśliwie kilkakrotnie niemieckich łapanek i wywózki do obozów koncentracyjnych wielu artystów bywalców tego lokalu[2]. Z więzienia na Montelupich, do którego dostał się już w r. 1939, został zwolniony dzięki interwencji Elżbiety Platerowej i jej stosunkom, jak pisał, „z węgierską placówką konsularną, z którą wtedy jeszcze Niemcy się liczyli"[3]. Jednak dla nas najciekawszy jest okres po r. 1945, kiedy to jako jeden z ocalałych z pożogi wojennej artystów reaktywował działalność krakowskiego Związku Polskich Artystów Plastyków, obejmując funkcję jego skarbnika, jednocześnie pracując jako referent do spraw kultury w Wojewódzkim Wydziale Kultury. Nowa władza, jak wiadomo, miała nowe pomysły w sprawach nie tylko polityki, ale i kultury. Geppert jednak w swoim pamiętniku niczemu się nie dziwił, pisząc: „Siłą faktu przy zmianach ustrojowych musiał zostać zrewidowany statut i Związek [chodzi o ZPAP — W. O.] stawał się stowarzyszeniem wyraźnie ogólnopolskim z Zarządem Głównym i zarządami okręgowymi"[4]. Momentami język, jakim się posługiwał w swoim pamiętniku, przypomina organizacyjną i partyjną nowomowę, np. gdy pisał, że „doniosłym krokiem, wynikłym z uchwał zjazdowych, był plan zagospodarowania związkowymi placówkami całego obszaru Polski. Zapoczątkowane jeszcze przed wojną plany organizacyjne — teraz przy zmianie granic i politycznego ustroju Państwa, wymagały śpiesznej realizacji, ale już w skali o wiele szerszej. Chodziło głównie o obszary zachodnie, nadodrzańskie i północne pomorskie"[5].

Nic dziwnego, że przy takiej postawie ideowej otrzymał w r. 1946 od Ministra Kultury i Sztuki Władysława Kowalskiego pismo delegujące go do zorganizowania uczelni artystycz-

1. E. Geppert, *Moja droga*, Kraków 1968. Przyszły malarz urodził się 4.09.1890 we Lwowie. Dzieciństwo spędził w Dylągówce koło Rzeszowa. Fakty biograficzne podaję za: *Eugeniusz Geppert 1890–1979. Kalendarium*, oprac. M. Drobińska, [w:] *Eugeniusz Geppert. Katalog towarzyszący wystawie prac Eugeniusza Gepperta w Muzeum Narodowym we Wrocławiu*, red. J. Szewczyk, D. Miłkowska, Wrocław [b.d.]. Publikacja powstała z okazji wystawy prac Eugeniusza Gepperta w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, tutaj też obszerna bibliografia zagadnienia.

2. Eugeniusz Geppert w czasie wojny, oprócz zorganizowania krakowskiej Kawiarni Plastyków, przygotowywał wraz z żoną Hanną Krzetuską sprawozdania z nasłuchów radiowych dla polskiego podziemia (zob.: E. Geppert, *op. cit.*, s. 183; *Eugeniusz Geppert 1890–1979. Kalendarium*, s. 157). Zorganizował również warsztaty zabawkarskie, „gdzie wielu ludzi otrzymało zajęcie i tak niezbędne zaświadczenie pracy", które przetrwały aż do końca okupacji (zob. E. Geppert, *op. cit.*, s. 189).

3. E. Geppert, *op. cit.*, s. 181.

4. *Ibidem*, s. 194.

5. *Ibidem*, s. 201.

nej we Wrocławiu, chociaż oficjalnie godność rektora tej uczelni uzyskał dopiero w r. 1949. Lista dokonań Gepperta w okresie socrealistycznym jest też dość długa, m.in.: uczestnictwo w wystawie „Dolnośląscy plastycy w walce o pokój", wykonanie projektu i fragmentu kompozycji mozaikowej „Bitwa na Psim Polu", udział w wystawie „X lat Ludowego Wojska Polskiego", „Wystawie prac współczesnej plastyki «Szlakiem Chopina»" oraz „Wystawie plastyki dla uczczenia II Zjazdu PZPR"[6]. Być może wynikało to ze zrozumienia, iż po wojnie „cały świat się odmienił i wiele spraw odeszło na zawsze"[7], a być może jednak była to forma kamuflażu pozwalająca przetrwać ciężkie czasy, aby móc w ogóle tworzyć i być wiernym swojej sztuce ukształtowanej w minionej epoce, odbiegającej od ideałów socrealistycznych. Chciałbym być dobrze zrozumiany — nie rekonstruuję tu „profilu psychologicznego" malarza, ani tym bardziej nie mam zamiaru wskazywać na jego hipotetyczny udział w czymś, co Jacek Trznadel określił mianem socrealistyczno-komunistycznej „hańby domowej"[8]. Zastanawia mnie jedynie przypadek człowieka wywodzącego się z kręgów ziemiańskich, którego pradziadek był oficerem armii Księstwa Warszawskiego, umiejącego się tak znakomicie dostosować do nowych warunków politycznych. Zaangażowany w organizowanie uczelni artystycznej na nowo pozyskanych przez Polskę ziemiach. Geppert opisując swoje wrażenia z pierwszej wizyty na tych terenach, wskazywał na skalę zniszczeń wynikłych z „gwałtownej ofensywy wojsk radzieckich i niemieckiej klęski", jednocześnie zauważając, że „wśród tego już ludzie, odradzające się życie, nowi gospodarze Polacy, obejmujący w posiadanie stare nasze ziemie"[9].

Można oczywiście założyć, że mając w pamięci traumę wydarzeń minionej wojny, myślał tak naprawdę. Można również w tych słowach podejrzewać delikatną ingerencję cenzury. Ważne jest jednak to, że w wypowiedziach twórcy rozlicznych malarskich „Jeźdźców" i „Pegazów" nie ma śladu buntu wobec nowej rzeczywistości. Tak jakby ta sfera życia artysty była dla niego zupełnie nieistotna, a liczyła się jedynie możliwość „pracy organicznej", odbudowa wrocławskiej uczelni, kolejne wyjazdy do wielkich centrów sztuki[10] oraz walka o to, „by moja droga została w pamięci jako coś ludziom bliskiego, coś co mówi o walce, o długiej drodze szukania siebie"[11]. Artyście towarzyszyła bowiem przez całe życie niepewność co do wartości jego własnych dzieł. Zbierał pochwalne uwagi krytyków, cytował je często w swoich pismach, jednocześnie w wierszyku *Eugeniusz Geppert o sobie* napisał: „Był sobie facet Geppertem zwany / I za malarza był uważany / A robił tylko knoty wierutne / Farbą mazane i bałamutne / I nawet żona się z niego śmiała / I za kretyna go uważała"[12]. I znowu, można w tym widzieć formę humorystycznego „krygowania się", by nie powiedzieć swoistej kokieterii uznanego już wtedy i dobrze prosperującego na rynku sztuki malarza. Jednak trzeba też dostrzec ów rys niepewności wzmocniony przez wprawdzie nieliczne, ale negatywne opinie na temat jego obrazów. Szczególnie bolesna musiała być ta z r. 1957, kiedy po prezentacji prac Gepperta w warszawskiej Zachęcie Zbigniew Herbert napisał, porównując obrazy naszego malarza z pracami Władysława Strzemińskiego: „W sąsiedztwie wystawa Eugeniusza Gepperta. Kulturalna przeciętność, siódma woda po impresjonizmie, trochę narodowej treści, to jest: konie, farba, dużo farby. Po tej wystawie zrozumiałem, dlaczego jedni zostają profesorami, a inni umierają w nędzy"[13].

Walczący o tzw. nową sztukę najczęściej bywają niesprawiedliwi i dzisiaj, chociaż w historii sztuki polskiej trwa nadal nie do końca dla mnie zrozumiały zachwyt nad dziełami Strzemińskiego. Szczęśliwie obecnie można sobie pozwolić dzięki ideologii multikulturalnej na do-

6. Podaje za: *Eugeniusz Geppert 1890–1979. Kalendarium*, s. 158.
7. E. Geppert, *op. cit.*, s. 203
8. J. Trznadel, *Hańba domowa*, Warszawa 1996 (wyd. 1, 1990, na podstawie rozmów z pisarzami, krytykami i historykami literatury w latach 1981–1985).
9. E. Geppert, *op. cit.*, s. 205.
10. „[...] w latach 1957, 1959, 1964 odnowiłem znajomość z Paryżem" (*ibidem*, s. 242).
11. *Ibidem*, s. 253.
12. Cyt. za: L. Dmochowska, *Eugeniusz Geppert i jego „stajnia Rasowych Koni"*, [w:] *Eugeniusz Geppert. Katalog*, s. 47.
13. Z. Herbert, *Władysław Strzemiński*, [w:] *Węzeł gordyjski*, Warszawa 2008, s. 215, zob. też L. Dmochowska, *op. cit.*, s. 41. Wątpliwości co do rzeczywistego wpływu twórczości Gepperta na działania artystów wrocławskich po r. 1945 zgłasza też A. Jarosz, *Dzisiaj o Geppercie*, „Format", t. 3–4 (40), 2001, s. 20.

cenienie obrazów Gepperta, szczególnie po ich ostatniej prezentacji na wystawie w Muzeum Miejskim we Wrocławiu i związanej z nią publikacji[14]. To nie jest tylko „kulturalna przeciętność" i „dużo farby". Prace te, zwłaszcza z lat 60. i 70. XX wieku, są niezwykle przemyślane i dojrzałe malarsko. Geppert zdawał sobie doskonale sprawę, że cała formuła malarstwa kolorystycznego w duchu Bonnarda i polskich kapistów jest już lekko przebrzmiała. Jednocześnie widać w jego działaniach artystycznych „walkę" o prawo do namalowania obrazu, którego to prawa przeciwników wśród tzw. artystów nowoczesnych było i jest legion. Dla autora „Żardiniery" pozostającego gdzieś daleko w czasie i przestrzeni ze swoimi ideałami artystycznymi nadal, jak można wnosić z jego płócien, problemem był abstrakcjonizm. Korzystał z jego zdobyczy w sensie kompozycyjnym i strukturalnym i jednocześnie ten kierunek wydawał mu się niebezpiecznie modny, nawet w epoce już „poabstrakcyjnej". Jak pisał: „Otóż sztuka nieprzedstawiająca nie mieści się właściwie w moim malarstwie. Twierdzę natomiast, że pewnego rodzaju abstrakcjonizm leży u podstaw każdego dobrego dzieła sztuki"[15].

Gdzie jednak jest miejsce na tytułowy kamp, którego to terminu, nie mówiąc już o towarzyszącej mu coraz bardziej agresywnej i rozbudowywanej ideologii, na pewno nasz malarz nie znał i nie stosował. Autorka obszernego opracowania poświęconego kampowi Anna Kwiatkowska-England[16] sytuuje „polski kamp" dopiero po r. 1989, wskazując jednocześnie na możliwość „kampowych" analiz prac powstałych w czasach PRL-u, m.in.: Aliny Szapocznikow, Władysława Hasiora, Anastazego Wiśniewskiego Grupy Neo-Neo, Marii Pinińskiej-Bereś, Natalii Lach-Lachowicz, Łukasza Korolkiewicza, Wojciecha Ćwiertniewicza, Grupy LUXUS. O malarzach w typie Gepperta nie ma tu ani słowa, dlatego chcąc powiązać twórcę rozlicznych „Rapsodów", „Fantazji" i „Pegazów romantycznych" z kampem trzeba dokonać daleko idącej reinterpretacji tego pojęcia w myśl przyświecającej apriorycznie zasady, że pojęcie to i zjawisko artystyczne lub paraartystyczne nie ma nadal precyzyjnie określonej definicji i przez lata kolejni badacze dołączali do niego liczne wątki, często wręcz skrajnie sprzeczne i niekoherentne.

Wypada zacząć od klasycznego tekstu z r. 1964 autorstwa Susan Sontag *Notatki o Kampie*[17]. W tym roku Geppert miał kolejną wystawę indywidualną w Zachęcie, uczestniczył w wystawie „Malarstwo polskie XIX i XX wieku" oraz otrzymał Grand Prix na II Festiwalu Malarstwa Współczesnego w Szczecinie. Dla Sontag kamp to rodzaj wrażliwości, a jego istotą jest „umiłowanie tego co nienaturalne: sztuczności i przesady", jest rodzajem estetyzmu i „sposobem widzenia świata jako zjawiska estetycznego. Ten sposób — sposób kampu — nie widzi świata w kategoriach piękna, lecz w kategoriach sztuczności, stylizacji". Dla nas istotne jest również to, że Sontag zauważyła, iż wrażliwość kampowa jest „niezaangażowana, odpolityczniona lub przynajmniej apolityczna". Sztuka określana jako kamp jest często sztuką dekoracyjną, w której „faktura, zmysłowa powierzchnia i styl grają główną rolę kosztem treści", oraz że trzeba odróżnić naiwny kamp od kampu świadomego. „Czysty kamp jest zawsze naiwny. Kamp, który wie, że jest kampem, bywa zwykle o wiele mniej zadowalający". Kamp w interpretacji Sontag to tak naprawdę pochwała świadomej siebie sztuczności, forma parateatralna odgrywana na oczach nie-

14. Wystawa zorganizowana w Muzeum Miejskim we Wrocławiu jest ewenement w rodzimym wystawiennictwie, ponieważ powstała do wydanej wcześniej książki będącej osobną publikacją, a nie katalogiem wystawy (zob. D. Kowalewska, *Eugeniusz Geppert*, [w:] *Nierzeczywistość. Twórczość Eugeniusza Gepperta po 1945 roku*, Wrocław 2013).

15. E. Geppert, *op. cit.*, s. 248. Dalszy ciąg cytatu brzmi: „Jeżeli myślę o wpływie abstrakcjonizmu i wyzwoleniu przez formę, to rozumiem przez to tylko prawo do budowania własnego świata, do subiektywnego porządkowania odbieranych wrażeń, do przekształcania natury mającej służyć dziełu malarskiemu".

16. A. Kwiatkowska-England, Kamp w szuce polskiej po 1989 roku, praca doktorska przygotowana pod kierunkiem dr hab. Anny Kutaj-Markowskiej, prof. UWr., Wrocław 2013. W pracy tej również bardzo obszerne omówienie kampu w kulturze angloamerykańskiej, etymologii słowa oraz wielu definicji i klasyfikacji związanych z tym pojęciem. Rozdział „Elementy kampowe w sztuce PRL-u", zawiera podrozdziały zatytułowane „Frywolny opór wobec systemu i *mainstreamu*", „Z pozycji heretyka", „Jako kobieca maskarada", „Fallicznie i skandalicznie", „W świecie o zmierzchu", „Potrójne przedrzeźnianie".

17. S. Sontag, *Notatki o kampie*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. P. Czapliński, A. Mizerska, Kraków 2012, s. 49–67. Notatki po raz pierwszy zostały opublikowane w języku polskim w r. 1979 w „Literaturze na Świecie", nr 9, tłum. W. Wartenstein, s. 306–323. Tłumaczenie to zostało przedrukowane w *Kamp. Antologia przekładów*. Informacje o dokonaniach Gepperta w r. 1964 zob. *Eugeniusz Geppert 1890–1979. Kalendarium*, s. 159.

świadomych tej sytuacji widzów, niewinna ale perwersyjna w swej istocie gra konwencjami, styl, którego istota polega na braku stylu. Bardzo ważna jest tu rola „przedmiotów kampowych", które mogą być „staroświeckie, nieaktualne i niemodne", przypomnienie dziewiętnastowiecznego dandyzmu oraz twierdzenie, że „historia smaku kampowego stanowi część historii snobizmu".

Jak już wcześniej wspominałem, badacze zjawiska kampu nie są zgodni ani co do treści, ani zakresu znaczeń tego pojęcia. W ujęciu Sontag istotne dla nas jest „wyjęcie" kampu ze świata uwarunkowań li tylko homoseksualnych, genderowych czy feministycznych, z czym bardzo często był i jest nadal kojarzony. Dzięki temu, mam nadzieję, postać profesora Geppferta i jego twórczość będą mogły spokojnie funkcjonować w obrębie „kampu wysokiego"[18] i nikt nie zarzuci mi, że kalam jego pamięć lub włączam jego sylwetkę w obszary krytycznych interpretacji, na których zapewne nigdy nie chciałby się znaleźć. Na pewno autor licznych „Amazonek" i „Dżokejów" był dandysem i to w dziewiętnastowiecznym znaczeniu tego słowa. Wszyscy przyjaciele i uczniowie wspominają jego charakterystyczną postać i niezwykle dystyngowany, lekko staroświecki wygląd. Jak wspominała Wanda Gołkowska: „Eugeniusz Geppert wyróżniał się pośród pedagogów: wysoki, z charakterystyczną, dumnie podniesioną głową, ubrany zawsze z dbałością, elegancją i wdziękiem światowca, swobodnego bywalca zarówno salonów, jak i paryskich knajpek. Obdarzony poczuciem humoru, lubił opowiadać zdarzenia z życia artystycznej bohemy. Mówił barwnie, soczystym językiem — stwarzał nam młodym, pomost czasu, przenosił w kolorowy świat sztuki"[19]. Miał też, o czym już wspominałem, rozbudowany zmysł autoironii jakże potrzebny każdemu „kampowemu" artyście. Działał w obrębie sztuki uznawanej nadal za wysoką, jednak z pełną świadomością, że współczesność zaczyna wyznawać i służyć nowym bogom, wśród których bóg konceptualizmu wydawał mu się szczególnie natrętny i wrogi. Był niewątpliwie sympatycznym snobem, o czym świadczy wiele wspomnień i uwag osób, które się z nim stykały. Zbierał i kolekcjonował dziwne, „kampowe" przedmioty, które potem wykorzystywał jako modele na swoich płótnach[20]. Nie wiem, czy odczuwał sztuczność powojennego świata, w którym przyszło mu żyć. Na pewno bronił się przed nią, uciekając w świat jeszcze bardziej sztucznych i mocno już nieaktualnych sentymentów malarskich. Nie był to jedynie przejaw rutyny, o co możemy podejrzewać wielu działających w Polsce po r. 1945 przedwojennych kapistów[21]. Chodziło tu raczej o formę dekoracyjnego w swej istocie, estetyzującego protestu w czasach, w których hasło „sztuki dla sztuki" lub sztuki dla cokolwiek perwersyjnego — gdyż osadzonego w naszej romantycznej historii — piękna[22] mogło wywołać jedynie wzruszenie ramion ówczesnych młodych skupiających się wokół rozlicznych „grup samokształceniowych" czy nawet słynnego Arsenału. Jeżeli przez chwilę spojrzeć *sine ira et studio* na czasy PRL-u, to na pewno uda się odnaleźć szereg takich postaci jak Geppert. Zaświadczały one swoją postawą, zachowaniem, formami uprawianej sztuki, która bynajmniej nie była podziemna czy poza oficjalnym obiegiem, że rasowymi przedstawicielami rodzimego kampu są nie tylko „artyści przeklęci" — takich mieliśmy zawsze wielu — ale też artyści bardzo popularni i współkształtujący ówczesną kulturę masową. Obecnie próbuje się

18. Rozróżnienia na „kamp wysoki" i „kamp niski" w artykule R. F. Kiernana, *Przedsiębiorstwo Kamp*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, s. 174. „Kamp wysoki" określa się tam jako „przewrotną lub zabawną jakość obecną w ekstrawaganckim geście, stylu bądź zachowaniu, gdy jej niestosownością posłużono się świadomie".

19. W. Gołkowska, *Postać Eugeniusza Gepperta — profesora i artysty*, [w:] *Szkice z pamięci. Monografia uczelni*, cz. 1, Wrocław, 1996, s. 75–76.

20. Jak wspominał Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki, jeden z uczniów Profesora, mieszkanie Gepperta „pełne było rodzinnych pamiątek, obrazów i antyków, swoim klimatem przypominało wnętrze dziewiętnastowiecznego salonu towarzyskiego", pełno też tam było figurek koni, a „na pięknym starym sekretarzyku stał cały szwadron ułanów — kilkadziesiąt małych koni z jeźdźcami w czapkach ułańskich i lancami z biało-amarantowymi proporczykami, którym przewodziło od frontu wąsate i marmurowe popiersie Piłsudskiego" (cyt. za: L. Dmochowska, *op. cit.*, s. 49).

21. Por. numer specjalny kwartalnika „Quart" (t. 8, 2013, nr 2) poświęcony przede wszystkim osobie i twórczości Józefa Czapskiego, w którym wiele uwag na temat artystów związanych z tym ugrupowaniem.

22. Niektórzy badaczy kampu, tacy jak np. P. Mauriès, uważają, że „w kampie odnaleźć też można porywczą i całkowicie zdezaktualizowaną afirmację jedynej wartości, zupełnie niemożliwą do obrony, którą jest piękno dla siebie samego; mowa tu o pięknie klasycznym i wątłym (jest to piękno w znaczeniu potocznym, bez innego uzasadnienia niż jego «oczywistość», siła uwodzenia i natychmiastowa potrzeba identyfikacji)" (P. Mauriès, *Drugi manifest kampu (fragmenty)*, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, s. 318–319).

ich niejednokrotnie wpisać do istniejącego również grona prosocjalistycznych i propartyjnych kunktatorów. Jednak w kilku przypadkach jest to głęboko niesłuszne i krzywdzące, tak dla nich jak i dla uczestniczących wtedy w kulturze mieszkańców owego najweselszego baraku w socjalistycznym obozie. Myślę tu np. o Jeremim Przyborze i Jerzym Wasowskim z „Kabaretu Starszych Panów", o Piotrze Skrzyneckim z „Piwnicy pod Baranami". A także o Tadeuszu Kantorze, któremu niesłusznie moim zdaniem niektórzy badacze próbują zarzucać ostatnio swoisty koniunkturalizm i niewrażliwość na rzeczywistą sytuację Polski i Polaków w kraju rządzonym — a ma to być kolejna odsłona naszej „hańby domowej" — przez bezpośrednich lub pośrednich wysłanników Moskwy[23]. Artyści ci, współtworząc ówczesną rodzimą popkulturę, byli jednocześnie doskonale zdystansowani wobec przejawów sztuki socjalistycznej i nie była to bynajmniej ucieczka do wieży z kości słoniowej czy bezpieczny, „artystowski" ochronny kokon. To raczej znakomite wyczucie sytuacji, na którą remedium były delikatny humor, subtelna ironia, nieco abstrakcyjny i groteskowy ogląd świata, cokolwiek sentymentalne wspominanie „dawnych dobrych czasów". Tę samą postawę widać w malarstwie, gdzie ukazywano jakże przecież już niemodne martwe natury, ułanów i „Rapsody", w których modernistyczne (w sensie „młodopolskie", z przełomu wieków XIX i XX) nastroje szły o lepsze z dyskretnym przeświadczeniem, że nic dwa razy się nie zdarza, a jedyne co nam pozostało to „bycie uczciwym" i Wolterowski nakaz, aby każdy uprawiał w miarę dobrze swój własny ogródek.

Leopold Tyrmand w *Dzienniku 1954* zastanawiał się nad tym, „co to jest dobre towarzystwo", pisząc: „Jak wiadomo socjologom, dobre towarzystwo tworzy się na zasadzie wyróżniania się jednostki z masy. Pochodzenie, majątek, stanowisko, talent, uroda, wyjątkowy dobór odzieży — oto prawowierne determinanty, mocą których poszczególni ludzie krystalizowali się w grupy lub organizmy, zwane dobrym towarzystwem. Lecz z moich długoletnich studiów przedmiotu wynika coś więcej, wobec czego socjologia wydaje się toporna i bezsilna. Istnieje jakaś metafizyka towarzyskiej elity, dla której wyjaśnienia brak przesłanek logicznych i wobec której zawodzą prawa konkretu"[24]. Nie wiem, czy pojęcie kampu cokolwiek tu w tej materii tłumaczy — chociaż Eugeniusz Geppert na pewno należał do powojennego, nie tylko wrocławskiego, „dobrego towarzystwa" i czy w ogóle możliwa jest pełna adaptacja tego pojęcia na potrzeby refleksji nad sztuką polską powstającą w czasach PRL-u. Może, tak jak zawsze, poruszamy się w sferze znaczeń nie do końca ustalonych, bytów wątpliwych i niedokończonych, transferów myśli z odmiennych obszarów kulturowych niedostosowanych do naszych cokolwiek zgrzebnych i tradycjonalnych odczuć i przeświadczeń, artefaktów niezbyt nowoczesnych oraz idei „co nie nowe". Załóżmy jednak, że wszystko to razem można nazwać naszym rodzimym kampem i w ten sposób wpisać się do wysoko punktowanych annałów nowoczesnej, wyczulonej na to pojęcie historii sztuki. Czy w ten sposób również twórczość Eugeniusza Gepperta stanie się dla nas bardziej nowoczesna? Na to pytanie niestety nie mam gotowej odpowiedzi.

SUMMARY

EUGENIUSZ GEPPERT AND CAMP

The present paper deals with the Polish colourist painter Eugeniusz Geppert (1890–1979), who in the period after 1945 was associated with the Wrocław art milieu, having even served as the rector of the local Academy of Fine Arts. However, it is not only Geppert's painting that is of interest for the present author, but an attempt at an analysis of his output and, above all, of his outlook on life with relation to camp, a current fashionable in Europe and in the USA since the 1960s, which has hitherto been rarely used in literature in relation to Polish pre-1989 art. Geppert considered as a camp artist is rather a hypothesis than a final verifiable thesis. Nonetheless, it is the conviction of the present author that this category may enable a fresh look at the art of the Polish People's Republic, and a new approach, remote from the hitherto existing research formulas.

23. Zob. np. P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010, s. 94. Odmienną opinię o postawie Kantora wobec wydarzeń politycznych można znaleźć w artykule T. Gryglewicza, *Bunt studencki marca 1968 w Krakowie i jego konsekwencje artystyczne*, „Quart", t. 6, 2011, nr 3, s. 64.

24. L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Warszawa 1980, s. 162.

RZEŹBA

